

УТОПИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ПАНОПТИКУМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА

© 2017

Н.Е. Мариевская

Само слово “утопия”, возникшее от греческого “τόπος”, место, через присоединение отрицательной частицы “ού” предполагает размышления о пространстве. Очевидно, что кинематограф, как никакое иное искусство, приспособлено к созданию самых разнообразных пространств.

Существуют ли простые и надежные инструменты для изучения художественного пространства фильма? И здесь возникает неожиданное затруднение. Оказывается, что понятие “художественное пространство” в поэтике имеет весьма неопределенный статус. Может показаться неожиданным, но в словаре актуальных терминов и понятий поэтики [7] нет отдельной статьи о художественном пространстве.

В книге с примечательным названием “Производство пространства” Анри Лефевр горько восклицает “Пространство! Еще несколько лет назад это слово означало всего лишь одно из геометрических понятий: пустое место. Любой образованный человек немедленно дополнял его каким-нибудь ученым термином, вроде “евклидово”, или “изотропное”, или “бесконечное”. Принято было считать, что понятие прост-

ранства относится к математике, и только к ней” [6, с. 17]. Если в математике добавочное слово всегда указывает на конкретные отношения элементов пространства, то в случае с произведением искусства слово “художественное”, присоединенное к слову “пространство”, лишь скрывает абстракцию, созданную картезианским разумом: отвлеченную пустоту, мыслимую как некоеместилище персонажей и их действий, объектов.

Прекрасно понимая, что подобные модели мало согласуются с конкретной практикой человеческого творчества, Лефевр ставит закономерный вопрос: “Как перейти от математических пространств, то есть от умственных способностей рода человеческого, от логики, — сначала к природе, а от нее к практике и к теории общественной жизни, которая также протекает в пространстве?” [там же, с. 18].

В самом деле, как перейти к художественной практике, протекающей в пространстве и создающей новые пространства? Как найти способ описания, простые схемы, которые по Канту лежат в основе чувственных понятий? В “Критике чистого



**ДАНО МНЕ
ТЕЛО ...**



**Мариевская
Наталья
Евгеньевна** —
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры драматургии кино Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК). В журнале “Человек” публикуется впервые.
E-mail:
natalia.marievskaya
@yandex.ru



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



разума” И. Кант пишет: “В действительности в основе наших чистых чувственных понятий лежат не образы предметов, а схемы” [5].

Возможно ли в рассуждениях о пространстве фильма, то есть о пространстве созданном, опереться на некую удобную и простую схему, заменить сложную реальность простой моделью? Такие пространственные модели предложены, например, Гастоном Башляром в книге “Поэтика пространства” [2].

Может ли служить подход, предложенный Башляром, “переходом от умственной жизни” к искусству? Очевидно, нет. Его книга получила высокую оценку практиков и теоретиков кино: например, Джон Труби считает ее самым важным произведением для понимания того, как устроен мир фильма. Но можно предположить, что она совершенно бесполезна как для создания художественного пространства, так и для его анализа.

Во-первых, предложенные Башляром модели по сути исключают как персонажа с его целями и стремлениями, так и автора. И как следствие — они статичны. Это простые кривые на плоскости: окружность, спираль, дерево, меандр. Пространство, лишённое персонажа, превращается в абстракцию. Разорванная связь оборачивается бесплодной конструкцией.

Это обеднение ярко описано у Ортеги-и-Гассета: “До чего же сиротливо и убого все одинокое! Блекло, безглазое, бессмысленно! Однако у всего на свете есть подспудные возможности себя превзойти, преодолеть, и они осуществимы только при одном условии: когда одно связано с другим, образуя нечто целостное. Более того: любой

предмет, явление, все, что угодно, оплодотворяется остальным” [8, с. 95].

Всякий сюжетный фильм представляет собой модель становления новой реальности персонажа, который является подвижным центром живого и целостного мира всего фильма. Именно поэтому пространство сюжетного произведения не может быть рассмотрено само по себе вне связи с персонажем.

Это является важнейшим методологическим принципом при моделировании художественного пространства. Нужно искать структуру, в которой связь персонажа с пространством предстает содержательной и неразрывной. “Но что такое структура? Тоже вещь, только второго порядка. Любая структура — не что иное как упорядоченная совокупность каких-то материальных вещей. Значимость такого рода реальности значительно превосходит значимость ее составляющих <...>. Структура — есть взаимоотношение вещей” [там же, с. 94].

Хорхе Луису Борхесу удалось уловить простые и значимые отношения персонажа и пространства. В знаменитом эссе “Четыре цикла” [4] он предлагает четыре модели. В основе описанных циклов лежит движение героя к цели, расположенной в пространстве. Это истории об укрепленном городе, о долгом возвращении домой, о поиске и, наконец, о самоубийстве бога.

Нас будет интересовать только первая, древнейшая схема отношения персонажа и пространства: история об укрепленном городе. Что является значимым для данной модели? Прежде всего, это — неподвижная граница, именно она очер-

чивает пространство действия. Граница делит мир надвое: внешнюю и внутреннюю области, свойства которых могут существенно различаться. Исследовать свойства обеих областей чрезвычайно важно. Собственно их сходство и различие является ключом к пониманию сюжета.

Для модели оказывается значимым понятие центра. Необходимо обнаружить этот центр либо, что является значимым, его отсутствие. Надо выяснить отношение героя к центру и понять его функции. Какой области он принадлежит, внешней или внутренней?

* * *

Попробуем применить наши рассуждения к фильму Алекса Ван Вармердама “Северяне”. В основе его сюжета лежит драматичная история взросления юного Томаса в небольшом городке, состоящем из одной улицы, то есть в особом, замкнутом, ограниченном пространстве. Эта единственная улица и является главным местом действия фильма. Здесь живут персонажи фильма, тут расположена школа, почта, лавки. Как устроено это пространство? В чем его особенность? Понятно, что оно замкнуто и ограничено. Цель Томаса лежит вне этого пространства: он мечтает спасти Патриса Лумумбу. Вырваться из горда Томас не может, пока не вырастет.

Перед нами, вне всяких сомнений, первый цикл Борхеса — история об укрепленном городе. Однако она имеет ряд конкретных черт. Самая яркая из них — это особое свойство пространства городка, которое заключается в том, что оно просматривается насквозь. Жители живут в прозрачных домах, уро-

ки идут в школе с прозрачной стеной. Мясная лавка, принадлежащая отцу мальчика, имеет прозрачную витрину.

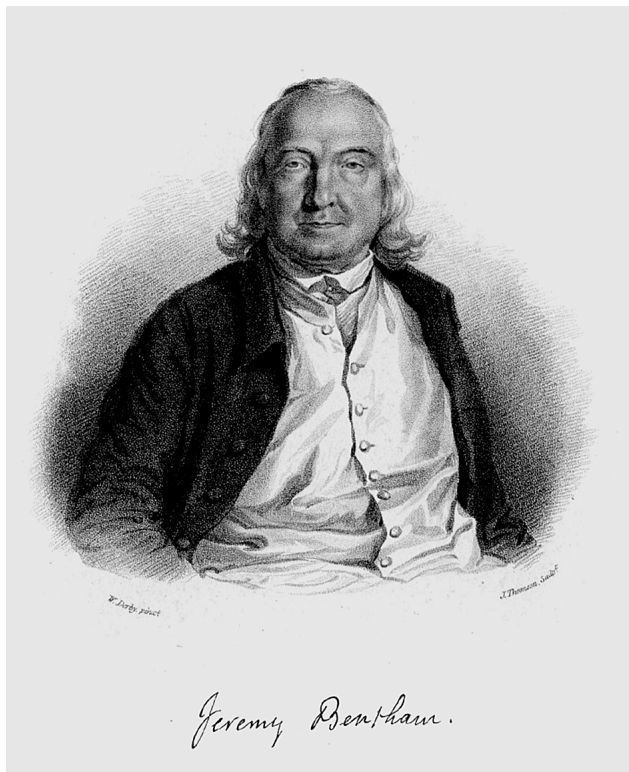
В этом мире значимой, центральной фигурой оказывается фигура наблюдателя. Его главная функция подчеркивается оптическими приборами: очками, биноклем. Его всевластие — ружьем. Он наблюдатель и охотник одновременно, соглядатай и каратель в одном лице. За чем он следит? За тем, чтобы поведение граждан было благопристойным.

Итак, это пространство с жесткой границей, установленными нормами и неотступным наблюдением за их исполнением. Кроме того, оно строго разделено на зоны. На совершенно одинаковые дома-камеры.

Если внимательно взглядеться в него, то станут легко различимы черты паноптикума, описанного английским теоретиком права Джереми (Иеремией) Бентамом, основоположником философского утилитаризма. По мнению ученого, прозрачная круглая клетка с высокой центральной наблюдательной башней была образом совершенного дисциплинарного института.

Иногда делают уточнение, что паноптикум был изобретен и построен вовсе не Джереми Бентамом, а его родным братом Самуэлем. Так, британский исследователь Саймон Уэррет пишет: “Даже историки архитектурной идеи паноптикума возводят ее к Джереми Бентаму, совершенно игнорируя тот факт, что автором идеи был его брат Самуэль Бентам, служивший в имении князя Потемкина на юге России и именно там придумавший паноптикум” [11].

Это уточнение едва ли имеет существенное значение, так как



Джереми Бентам

не подлежит сомнению, что именно философ-утилитарист придумал использовать идею дисциплинарного пространства, каким является паноптикум, для целей формирования счастливого сообщества людей. Именно Джереми Бентам объявил целью общественной деятельности обеспечение наибольшего счастья для наибольшего числа людей. Для него паноптикум — много больше, нежели плод архитектурной фантазии. Это — подлинное открытие в области социальных технологий.

В книге «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» Мишель Фуко вводит понятие паноптизма, подробно исследуя политическую практику власти, основанной на паноптикуме: «Паноптикон — род «колумбова яйца» в сфере политического. И впрямь, он может быть интег-

рирован в любую функцию (образование, медицинское лечение, производство, наказание); он может усилить эту функцию, тесно переплетаясь с ней; он может образовать смешанный механизм, где отношения власти (и знания) точно и в мельчайших деталях приспособлены к процессам, подлежащим надзору; он может установить прямую пропорцию между «избыточной властью» и «избыточным продуктом»» [10, с. 251].

В сознании Джереми Бентама паноптикум предстает чудесной машиной, «которая, как бы ее ни использовали, производит однородные воздействия власти» [там же]. Он восхищался остроумным изяществом его пространства, в котором нет ни решеток, ни цепей, ни орудий пыток. Прелесть и универсальность паноптикума заключена в особой геометрии пространства: достаточно четких перегородок и правильно расположенных проемов — и крепостная архитектура «домов безопасности» заменяется экономичной геометрией «домов надежности».

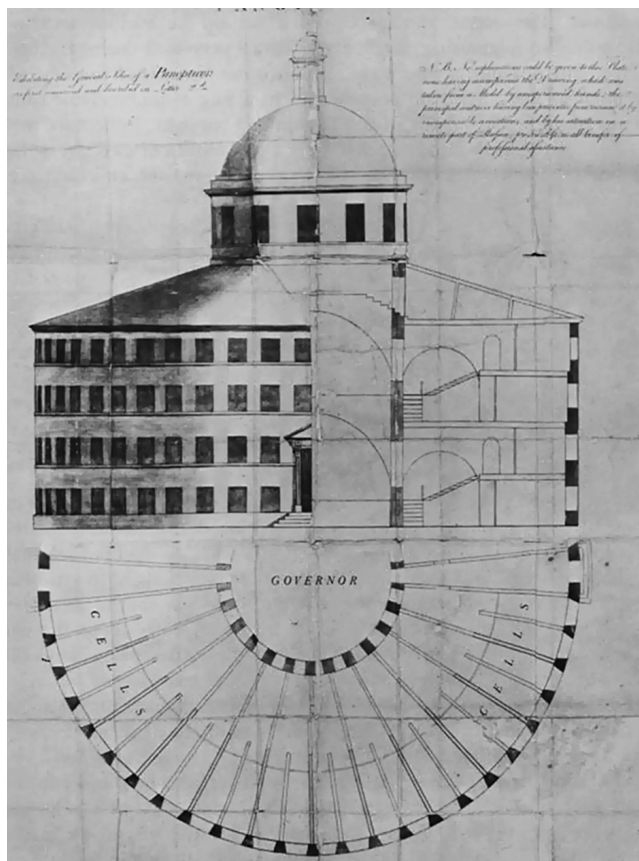
Цель паноптикума — нормализовать индивида, сделать его поведение предсказуемым. В фильме «Северяне» вновь построенный город создан по плану паноптикума и должен служить той же цели: достижению счастья его предсказуемыми обитателями. Но задуманное безымянными проектировщиками воплотилось в жизнь не так и не в полной мере. Рекламный плакат с обещанием грядущего счастья потускнел, вымоченный дождями и истрепанный ветром, а из брошенной строителями бетономешалки растет свежий зеленый побег.

Да и всемогущество наблюдателя и его всеведение мнимы.

Он близорук и импотентен. Способность его взгляда подвергается сомнению. Способность карать высмеивается. Область, недоступной взгляду охотника, оказывается лес. Лес — область невидимого — сам по природе невидим. Об этой природе леса Отрега-и-Гассет пишет: “Сколько нужно деревьев, чтобы можно было сказать: это лес? <...> Настоящий лес состоит из деревьев, которых я не вижу, ибо лес по природе невидим. Именно поэтому во всех языках это слово окружено таинственным ореолом” [8, с. 55].

Город, лишенный глубины, противопоставляется в фильме обладающему глубиной лесу. Лес не может быть видим охотником. В семантике леса следует искать то, что делает проект города-счастья невозможным, а паноптикум утопичным.

Лес у Ван Вармердама является областью недоступной прямому наблюдению, неподдающейся действию дисциплинарных механизмов, тут царит живая чувственность, за деревьями прячется юная нимфа, здесь же реализуются буйные темные инстинкты. Именно в лесу Томас встретит свою любовь, здесь станет свидетелем гибели девушки. Здесь чернокожий, сбежавший из клетки с передвижной выставки, устроенной миссионерами, совершит акт возмездия, ослепив охотника. В лесу Томас увидит позор своего отца и проникнется к нему сочувствием. Так, именно в лесу свершится акт взросления Томаса. Не покидая городка, он поймет разницу между святостью и ханжеством, приобретет опыт прощения и утраты, спасет из заключения жертву расизма, пусть это будет и не Лумумба. В лесу находит свою смерть на-



блюдатель. Поражает его счастливая улыбка на мертвом лице.

Ясно, что фильм Алекса Ван Вармердама, в котором реализовано пространство паноптикума, является дистопией. Критическая, сатирическая природа жанра проявляется в этой картине совершенно отчетливо. Она снята уже давно, в 1992 году.

Фильм Йоргоса Лантимоса “Лобстер” снят совсем недавно, в 2015 году. Роднит эти картины не столько принадлежность к одному жанру — “антиутопии”, сколько сходность структуры художественного пространства. Сходными являются и некоторые мотивы. Например, мотив ослепления и слепоты.

В качестве дисциплинирующего пространства у Лантимоса

Чертеж
Паноптикума



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



Алекс Ван
Вармердам.
“Северяне”



выступает уже не город, а санаторий. Ван Вармердам всячески подчеркивает родство сконструированного им пространства с паноптикумом. Родство же санатория с изобретением Бенетама следует пояснить. Санатории изначально возникли исключительно как места для лечения туберкулеза. Считалось, что особый, именно особый, режим проживания и питания поможет организму человека обрести здоровье. Первый из такого рода санаториев был открыт в 1887 году в столице Шотландии Эдинбурге. То есть само пространство санатория возникло вскоре после изобретения паноптикума. Акцент в обустройстве санатория делается не столько на природный фактор (о том, что существуют особые целебные места, было известно с глубокой древности), сколько на особый режим.

В санатории пространство жестко зонировано. Его обитатели находятся под наблюдением врача. Их быт строго подчинен особому регламенту. Отдельно санатория от внешнего мира и специфическое устройство сделали его предметом осо-

бого интереса литературы. Как особое место, со специфической темпоральностью предстает туберкулезный санаторий, например, в романах Томаса Манна “Волшебная гора”, Бруно Шульца “Санатория под клепсидрой”, Константина Фединя «Санаторий “Арктур”».

В фильме “Лобстер” в санаторий заключаются одиночки, по тем или иным причинам не нашедшие себе пару, или утратившие супруга. Тут действует простое правило, вернее, закон: помещенный сюда обязан найти здесь свою половину. Если в течение сорока пяти суток это не произойдет, то он будет превращен в животное. Вид животного можно выбрать. Таковы правила.

Ясно, что перед нами паноптическая практика, призванная сделать человека нормальным, то есть счастливым. Главный герой фильма желает превратиться в лобстера. Лобстер не поддается приручению, живет в уединении и плохо видит. Отсюда, собственно, и название фильма.

Из этого пространства можно бежать: санаторий окружает лес, место обитания одиночек,



вырвавшихся из-под санаторного надзора. За ними идет охота. Можно было бы предположить, что лес станет альтернативой паноптикуму, как это было в фильме “Северяне”.

Противопоставление леса и паноптического пространства в обоих случаях значимое, сюжетобразующее, но содержательно совершенно разное.

Мир у Ван Вармердама несовершенен, но он прекрасен, в нем есть место влюбленности и игре. Лучшим другом Томаса становится веселый почтальон, посвященный в тайны жителей городка, персонаж трикстер, плут. Естественность и игра — вот что противостоит наивному утопизму паноптикума в этом мире. Северяне не поддаются нормализации, сохраняя человеческое.

Мир Лантимоса страшнее. Здесь лес — место, где не действуют правила санатория, но это место, где лишённые внешнего принуждения одиночки образуют собственную иерархию и собственные правила, регламентирующие любые проявления чувственности, еще более жесткие, чем в санатории.

Пространство фильма раскалывается на пространства паноптикума. По мысли Лантимоса, свободное сообщество отдельных индивидов порождает насилие едва ли не более страшное, чем санкционированный государством паноптикум. Нарушившую запрет возлюбленную главного героя лесные одиночки обманом ослепляют. Слепота — кара за отступничество. Однако здесь слепота оказывается и новой возможностью. Добровольно утратить зрение — означает разорвать связь с миром санатория и миром леса, перестать быть наблюдаемым и наблюдателем. Такая слепота у Лантимоса — путь к любви и свободе.

Оба фильма сделаны в жанре антиутопии, и неудивительно, что их пространство устроено по принципу паноптикума, средства, придуманного в рамках утопического проекта. Изъясн этого принципа так или иначе становится предметом критики.

На первый план выходят хорошо известные свойства утопии: «Утопия обладает целым рядом особенностей: в первую оче-



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



Ульрих Зайдль.
“Рай: Вера”



редь убеждением в возможности разрешения всех противоречий общества однократным применением какой-либо универсальной схемы, рассматриваемой как панacea от любого социального зла. Для утопии поэтому характерны антиисторизм, намеренный отрыв от реальности, нигилистическое отношение к действительности, стремление конструировать социальные отношения по принципу “все должно быть наоборот”, склонность к формализму, преувеличение роли воспитания и законодательства» [1].

* * *

Фильмы Ульриха Зайдля по формальным признакам невозможно отнести к жанру антиутопии. В его ставшей уже знаменитой “райской” трилогии персонажи намеренно приближены к зрителю. Их жизнь, быт, повседневность поданы с неброской точностью документального кинематографа. Все происходит здесь и сейчас. “Здесь” — это в современной Австрии.

На первый взгляд эстетика Зайдля ничего общего не имеет ни с бурным веселым гротеском

Ван Вармердама, ни с кровавым абсурдом Лантимоса. Сходство обнаруживается только при внимательном анализе.

Во-первых, во всех фильмах трилогии персонажи строго делятся на наблюдаемых и наблюдателей. Уже одно это заставляет думать о паноптизме пространства фильмов австрийского режиссера.

В фильме “Рай: Вера” (2012) героиня Анна-Мария работает в поликлинике в диагностическом кабинете. Камера беспристрастно фиксирует ее тщательные приготовления к осмотру пациента. Видно, что для нее это не столько будничная рутинная процедура, сколько торжественный ритуал, требующий предельной сосредоточенности.

Люди, превращаясь в пациентов, теряют индивидуальность, их тела отчуждаются от их личности, становятся объектами максимально доступными взгляду, трансформированному и многократному усиленному рентгеновским излучением или магнитным резонансом. Индивидуальное в пациенте игнорируется процедурой осмотра, но оно заметно зрителю.



Ульрих Зайдль.
“Рай: Любовь”

Анна-Мария помогает женщине пройти маммографию. Она обнажена, но остается в хиджабе. Зрителю предстает уже не тело, а человек, вписанный в определенную культуру. И от этого зримыми становятся индивидуальные особенности пациентки: невольное замешательство перед осмотром, невысокий рост, пухлая грудь. Стандартная медицинская процедура, воспроизведенная в фильме, начинает восприниматься конфликтно, предвзято, главными конфликтами фильма — между человечностью, естественной чувственностью, любовью и попыткой установить контроль за духовной и телесной жизнью своей и других людей.

Героиня первого фильма трилогии “Рай: Любовь” (2012) смешная Тереза кажется противоположностью своей сестры Анны-Марии. Она пытается обрести любовь, несущую полноту чувственных наслаждений, именно за этим она и отправляется в Африку, надеясь там избавиться от жесткого диктата европейски стандартов красоты, властно диктующих: “Сексуальное наслаждение только для молодых и стройных”.

Однако впервые перед зрителем Тереза предстает именно как наблюдатель, причем надзор является ее прямой профессиональной обязанностью. Правда, ее подопечные, больные синдромом Дауна, едва могут быть в принципе приведены к некоей норме. Они предстают играющими, бурно выражающими свои чувства. Но они находятся в зонированном, ограниченном пространстве, под неотступным взором наблюдателей. В качестве обособляющих разделителей выступают электрические машинки аттракциона.

В доме Терезы царит полный беспорядок, но в общении с дочерью она является фигурой властной, требовательной, доминирующей. Она требует выполнения приказа, наведения порядка в доме. Ее властные функции подчеркиваются указующими жестами. Тереза — надзиратель, желающий ускользнуть от диктата социальной нормы.

Напротив, своей дочери Мелани она навязывает этот диктат в жесткой и травматичной форме: отправляет ее в специальный санаторий для подростков,



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



Ульрих Зайдль.
“Рай: Надежда”



страдающих ожирением. Жизнь здесь подчинена строжайшему регламенту, и выполнение правил контролируется врачом и педагогами-инструкторами.

Процедура приведения детей к определенной норме показана во всех подробностях: весы, на которых их взвешивают, сантиметровая лента, которой почти ритуально обмеряют, их переодевают в одинаковые белые спортивные костюмы. История дочери показана в последнем фильме трилогии Ульриха Зайдля “Рай: Надежда” (2013).

Во-вторых, во всех фильмах отношение героя и пространства является крайне напряженным.

Анна-Мария активно выстраивает свое пространство, превращая в паноптикум свой собственный дом. Граница ее жилища неприкосновенна, сюда чужаки не допускаются, даже принесенный сестрой на время отпуска кот вынужден оставаться за порогом дома, в гараже. Анна-Мария зорко следит за влажностью и температурой в комнатах. И надо ли говорить, что здесь стерильная чистота. Она мечтает установить католичество, но опять-таки в строгих

границах. На этот раз контролируемой территорией должна стать Австрия.

Мелани мечтает вырваться из санатория, ставшего для нее тюрьмой, бежать от унижающей дисциплины.

Тереза мечтает об Африке как о пространстве, отменяющем нормы, определяющие понятие “Сексуально привлекательное тело”. Она появляется в картине как контролер и наблюдатель, но фоном для нее является рекламный постер с африканским пейзажем.

В Африке и происходит ее преобразование. Через надежду и разочарование, через открытие в самой себе чудовищного потенциала насилия Тереза приходит к пустоте и одиночеству. В финале картины она идет в рассветный час вдоль линии прибоя. Она не замечает, как появляются чернокожие юноши. Они механически движутся навстречу ей и проходят друг за другом мимо, вращаясь в салто, подобные фигурам странного орнамента.

В-третьих, художественное пространство этих фильмов сходно: области, контролируемой наблюдателями, противо-



Ульрих Зайдль.
“Рай: Надежда”

стоит область им неподвластная, невидимая.

Так, в фильме “Рай: Вера” отчетливо выстроена оппозиция города и леса, уже известная по фильмам Ван Вармердама. Лес, вернее его замена — группа деревьев (вероятно, городской парк) — оказывается местом, в котором Анна-Мария сталкивается с тем, что приводит ее в полное смятение, заставляя потерять контроль не только над ситуацией, но и над собой. Она, не отрываясь, безмолвно следит из темноты за происходящей здесь групповой оргией, воочию убеждаясь, что Господь остался глух к ее призывам избавить людей от власти похоти.

Прекрасен лес, в который отправляется Мелани на экскурсию из санатория. Здесь, в лесу, сотканном из теней и света, волшебным образом раскрывается ее красота, здесь она признается в первой любви.

Прекрасен окутанный нежной рассветной дымкой океан в фильме “Рай: Любовь”. Он служит контрастом и экзотической претенциозности гостиницы для белых, и скученной нищете африканцев, торгующих собой ради пропитания своих семей.

Во всех фильмах трилогии Зайдль противопоставляет естественное (природное) и социальное. Этот конфликт проецируется и на систему персонажей фильма. Они делятся не только на наблюдающих субъектов и наблюдаемых объектов, но и на тех, кто может вписаться в эту систему в том или ином качестве, и кто принципиально не может ей принадлежать.

Таким персонажем является, например, муж Анны-Марии, неожиданно для нее вторгшийся в пространство ее дома. Не случайно этот человек показан нам на фоне леса, в эпизоде, когда он сидит, ожидая возвращения жены. Инвалид и мусульманин здесь, в европейской стране, он сам по себе уже является вызовом норме. Персонаж-чужак, такая же аномалия, как чернокожий, демонстрируемый школьникам бродячими миссионерами в фильме Ван Вармердама.

Интересно, что Ульрих Зайль в своем интервью делает акцент на несходстве фильмов трилогии: «“Вера” по всем аспектам сильно отличается от “Любви”». Вплоть до реакции зрителей: во время просмотра “Веры” в зале чаще смеются. Возможно, пото-



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



му, что гораздо проще высмеивать веру, чем любовь» [9].

Вероятно, пространство паноптикума воспроизводится режиссером не осознанно, а скорее интуитивно, как глубинная реакция художника на существующий тип власти над людьми, который осуществляется в форме постоянного наблюдения, неустанный контроль, бесстрастного наказания и вознаграждения, в форме исправления.

Несомненно, отличий в фильмах очень много, но поражает сходство пространственной структуры и систем персонажей трех фильмов.

Едва ли возможно во всем согласиться с критиком, написавшим: «Австрия может гордиться Ульрихом Зайдлем. Достойный продолжатель традиций Венской школы психоанализа, он, вместе со своим более именитым коллегой Михаэлем Ханеке, год за годом продолжает развенчивать чело́века как творение. И убеждать нас в том, что это существо — скорее некий побочный эффект эволюции, худшая болезнь из всех, что есть на Земле»¹.

Критике подвергается не природа человека, а исторически возникшая социальная практика, уповавшая на изобретение британского универсалиста.

Фильмы Зайдля убедительно показывают, что дисциплинарные паноптические практики являются источником насилия, высвобождая чудовищную энергию уже прямого насилия.

Всплеском и утверждением насилия оканчивается для персонажей Зайдля любая попытка выйти за рамки установленного регламента.

К прямому насилию переходит неуверенная и нелепая Тереза. Она уже не просит любви.

Подогреваемая своими подругами, такими же, как она, секс-туристками из Европы, она требует доставлять ей сексуальное удовольствие чернокожего юношу, почти подростка, при этом удовольствие достигается от возможности реализовать свое «законное право». Тереза возвращается на территорию, где можно требовать исполнения обязанности. Отношения, основанные на насилии, являются для нее простыми и понятными именно вследствие принадлежности к определенной культуре.

Картина «Рай: Надежда» заканчивается победой сил надзирателей и, как следствие, усилением их дисциплинарной власти: в финальной сцене дети едят за столом в одинаковых белых костюмчиках, окруженные ходящими по кругу взрослыми; взрослые не садятся с детьми, не разделяют их трапезу — они надзирают. Именно поэтому «Надежда», пожалуй, самый пессимистичный фильм из всех фильмов трилогии. Насилию нормализации подвергается существо искренне любящее. В «Надежде» власть взрослых гнусна, тотальна и беспросветна.

Дикой сценой насилия оканчивается попытка мужа добиться интимной близости с Анной-Марией. Не дождавшись от нее любви и нежности, он переходит на язык требований законного: исполнения супружеских обязанностей.

Мишель Фуко, анализируя цели, которым служит паноптическая практика, писал, что ее главная задача заключается в том, чтобы сделать человека «нормальным», то есть предсказуемым. Сделать так, чтобы последовательность действий была отработана до автоматизма.

¹ См.: <https://www.kinopoisk.ru/film/996304/> (отзыв пользователя «NOW_RU»).



Ульрих Зайдль.
“Рай: Надежда”

Приучить к дисциплине и правилам. Знать и признавать, что ты должен подчиняться. Что не ты устанавливаешь правила, но ты их исполняешь. Тюрьма, школа, больница, государство в целом оказываются пространством принудительной нормализации индивидов.

Кинематограф Ульриха Зайдля показывает, что современная дисциплинарная практика порождает нечто прямо противоположное: эксцентричное поведение, готовое обернуться прямым насилием. Его фильмы, не являясь по жанру антиутопией, содержат утопическую модель в своей художественной структуре.

Михаэль Ханеке, соотечественник Ульриха Зайдля, выступил с наиболее радикальной критикой дисциплинарной технологии власти, показав в фильме “Белая Лента” (2009), что насильственное утверждение нравственной нормы ведет к катастрофе планетарного масштаба. Бесчеловечность дисциплинарной практики оказывает растлевающее и калечащее воздействие не только на личность подростка, но и на целые страны.

То, что Ханеке переносит действие картины в прошлое в канун Первой мировой войны и снимает свой пока единственный “исторический” фильм, указывает на остроту и болезненность конфликта как раз для современного общества. Если говорить о репрезентации насилия, то и здесь это наиболее острая картина режиссера, так как насилию подвергается большое дитя: беззащитный слабоумный мальчик, никому никогда не причинивший зла. Вместе с его образом входит в картину уже знакомый мотив ослепления, традиционный для фильмов с паноптической структурой. Страшно и то, что власть в лице священника дисциплиной и неотвратимым наказанием утверждает абсолютные ценности, дарованные человечеству самим Творцом. Белая лента — знак не только проступка, но и неотвратимого наказания — послужила названием картины. У названия есть подзаголовок: “Eine deutsche Kindergeschichte”, что можно перевести как “немецкая история о детях”.

Хотя это и не акцентируется режиссерами, но персонажи Ван Вармердама, Лантимоса, Зайдля, Ханеке принадлежат к одной



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



социальной группе. Это мелкие буржуа — лавочники, врачи, священники, социальные работники, — мелкие собственники, в интересах которых и действует дисциплинарная практика власти. Вопросы собственности в картинах не ставятся, но социальный и имущественный статус персонажей определен в них всегда. Собственность, согласно философу-утилитаристу — необходимое условие счастья: “Вместе с правом на самоуправление добрый английский народ завоевал себе и удивительное право на торговлю. Текут годы и к его бесконечному удивлению, продвижение к богатству не ускоряется. Не достает одной счастливой детали, о которой он никогда не думал. Вот если бы в тот счастливый день, когда он сбросил кандалы, какой-нибудь добрый гений сунул в карман каждому по несколько тысяч фунтов” [3].

* * *

Те, к кому добрый гений оказался несправедлив, не попадают в фокус картин Лантимоса, Зайдля, Ханеке. Чужаки и маргиналы появляются в их фильмах как строптивцы, неподвластные дисциплинарной практике, но в любом случае они не являются главными действующими лицами, героями фильмов, оставаясь на периферии сюжета.

Фильм немецкого режиссера Себастьяна Шиппера “Виктория” (2015) интересен прежде всего тем, что в центре внимания оказываются именно маргиналы, сознающие свою социальную ущербность. Они охотно выдают желаемое за действительное: “Мы настоящие берлинцы!” Не имея в кармане да-

же мелочи на пиво, знакомясь с девушкой, говорят, указывая на чужую собственность: “Это наша машина”. Мечтают стать собственниками клуба, в который их не пускают.

В картине нет привычных фигур наблюдателя или, например, мотива слепоты. Может возникнуть вопрос, обнаруживается ли здесь вообще утопическое пространство паноптикума? И, тем не менее, оно здесь есть.

Герои постоянно чувствуют давление обезличенной нормы: “В лифте не разговаривать”, “Здесь нельзя ездить на велосипеде”, “На крыше разговаривать нельзя”.

Властная фигура наблюдателя отсутствует. Но функции распределены между множеством других обезличенных персонажей, случайных прохожих, делающих замечание на улице, контролера в ночном клубе. Полиция тоже обезличена, она, скорее, функция нормализации. “Когда все придет в норму — мы Вам сообщим”, — слышится через мегафон голоса полицейских. Властная фигура отсутствует, но закон действует тотально. Правило — то, что все знают и соблюдают. С точки зрения Бентама — идеальный паноптикум. Молодые люди, “коренные берлинцы”, взявшиеся знакомить с городом юную испанку Викторину, только два месяца назад обосновавшуюся здесь, сами постоянно цитируют правила.

Фильм внешне выглядит как незамысловатое молодежное кино, трагическая любовная история. За время ночной прогулки по Берлину Виктория успевает снова обретенными друзьями ограбить банк, влюбиться в парня по имени Зонне и навсегда потерять его.



Однако фильм с простой и на первый взгляд совершенно неправдоподобной фабулой (как соглашается девушка на ночную прогулку с незнакомцами? удалось ли вернуть ребенка невредимым?) получил значительный резонанс. Премьера “Виктории” состоялась на 65-м Берлинском кинофестивале, где он получил награду за выдающиеся художественные достижения. Картина также получила награду “Deutscher Filmpreis” в шести номинациях, в том числе за лучший фильм.

Фильм препарирует совершенно особую ситуацию. Его главное событие лежит вне любовной истории. В кульминации Виктория мучительно долго принимает решение о том, присвоить похищенные деньги или нет? Вот он, тот самый добрый гений, о котором мечтал Бентам для каждого свободного человека, гений, сующий несколько сот евро в карман Виктории. Зонне верит, что она может ускользнуть из города с деньгами и зажечь счастье: она не знает языка, и ее никто не знает в этом городе. Ожидания молодого человека совершенно фантастичны.

Виктория берет дань. Последние кадры фильма: совершенно одинокая девушка идет по утреннему Берлину. Вот оно — ускользание от всевидящего ока, совершенная анонимность.

Молодые герои картины — наивные подростки или даже дети, жаждущие признания и одобрения, восхищения несуществующими достижениями. Их связывает бескорыстная дружба, а мотивировки их странных поступков всегда благородны.

Паноптикум обещает счастье не коллективное, не “братское”, не общее для группы людей, а сугубо личное, индивидуальное счастье творческого индивида. Перед нами же именно сообщество, у которого есть общий мир: крыша берлинского дома. Они называют друг друга “брат”, а Викторию — “сестра”. Их идеал — небо, которым они любят с крыши.

Очевидно, это трогательное сообщество противопоставлено как миру преступников, так и миру обывателей, уповающих исключительно на закон и не способных защитить собственного ребенка.

Себастьян Шиппер.
“Виктория”



ДАНО МНЕ ТЕЛО...



Отцу, впустившему их в квартиру, Зонне говорит: “Зачем вы открыли дверь, если у вас ребенок? Зачем вы пустили нас?”

Романтичный идеал героев картины может тронуть чистотой и наивностью, их желание создать, а вернее имитировать, лучшие версии самих себя умиляют, но они совершенно нежизнеспособны и потому погибают.

Таким образом, “Виктория” по-новому ставит вопрос о возможности счастья в социуме, основанном на действии безликого регламента.

Паноптикум — это утопическое представление об обществе и типе власти, которое, по сути, является обществом, известным нам теперь как утопия, воплощенная в жизнь. Такой тип власти вполне может называться “паноптизмом”.

Современный кинематограф выражает крушение общественного и правового идеала, оставаясь во многом зависимым от него. С этим связано устойчивое воспроизведение модели дисциплинирующего пространства Джереми Бентама.

Структура паноптикума просвечивает сквозь художественную ткань многих современных европейских фильмов. Это происходит не всегда потому, что осознанно ставится задача реализовать именно эту пространственную модель. Дело в том, что именно паноптикум стал воплощением современных практик контроля в обществе, построенном на непрямом насилии. Приспособление для обеспечения счастья независимых собственников все больше ощущается как источник непрямого насилия.

* * *

Связь персонажа и пространства является фундаментальной для сюжетного текста. Через анализ этой связи возможно обнаружить глубинные смысловые слои художественного текста. Он позволил обнаружить устойчивую структуру, которая является трансформацией сюжетной схемы “укрепленного города” и которую можно назвать моделью паноптикума. Она является отражением социально-политического мышления нового времени.

Литература

1. *Араб-Оглы Э.А.* Утопия и Антиутопия // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 2001. С. 152–154.
2. *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем, 2014.
3. *Бентам И.* План всеобщего и вечного мира / Трактаты о вечном мире / Сост. И.С. Андреева, А.В. Гулыга. СПб.: Алетейя, 2003. С. 199.
4. *Борхес Х.Л.* Четыре цикла // *Борхес Х.Л.* Соч. В 3 т. Т. 2. М.: Полярис, 1997. С. 213.
5. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Мысль, 1994. С. 226.
6. *Лефевр А.* Производство пространства / Пер. с франц. И. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.
7. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008.
8. *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о Дон Кихоте / Пер. Б. Дубинин, А. Матвеев. М.: Грюнриссе. 2016.
9. *Паисова Е.* Ульрих Зайдль: “Скандал — это полезно” // Искусство кино. 2012. № 10.
10. *Фуко М.* Надзирать и наказывать / Пер. В. Наумов. М.: Ад Маргинем, 2015.
11. *Уэррет Саймон.* Паноптикум в саду: надзорная башня Самюэля Бентама и дворянская театральность в России XVIII в. // *AV IMPERO.* 2008. № 3. С. 47–70.